

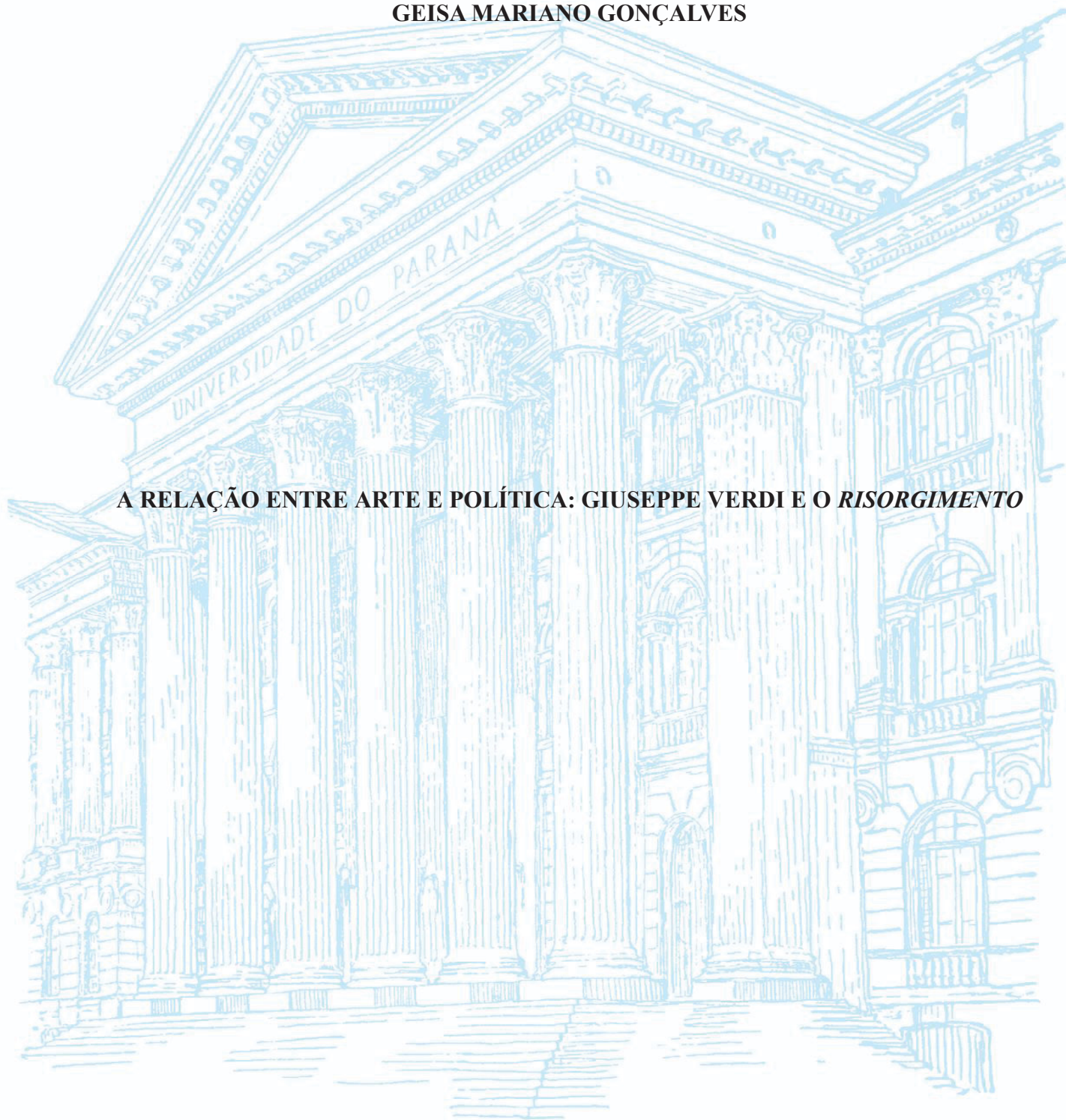
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

GEISA MARIANO GONÇALVES

A RELAÇÃO ENTRE ARTE E POLÍTICA: GIUSEPPE VERDI E O *RISORGIMENTO*

CURITIBA

2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

GEISA MARIANO GONÇALVES

A RELAÇÃO ENTRE ARTE E POLÍTICA: GIUSEPPE VERDI E O *RISORGIMENTO*

Monografia apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Especialista, Curso de Especialização em Sociologia Política, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná,

Orientador: Prof. Dr. Francisco Paulo Jamil Almeida Marques

CURITIBA

2019

TERMO DE APROVAÇÃO

GEISA MARIANO GONÇALVES

A RELAÇÃO ENTRE ARTE E POLÍTICA: A ÓPERA DE GIUSEPPE VERDI E O *RISORGIMENTO*

Monografia apresentada ao curso de Pós-Graduação em Sociologia Política, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Sociologia Política.

Prof. Dr. Francisco Paulo Jamil Almeida Marques

Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal do Paraná

Orientador de Pesquisa

Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal do Paraná

Coordenador de Metodologia

Curitiba, novembro de 2019.

Dedicado a D-us Criador,
Redentor e Rei do Universo,
Que, por meio de Jesus Cristo,
Deu-me a vida e a oportunidade de,
Por meio dela, construir um mundo melhor;
Aos meus queridos Pais,
Josélia e Gilberto
E à minha Avozinha Ormezinda (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a D-us, em primeiro plano, pela saúde, disposição, pelo privilégio da Sua Presença, bem como, por todas as oportunidades de aprendizado viabilizadas, não somente por meio deste curso, mas em todos os âmbitos de minha vida.

Devo minha gratidão aos meus queridos Pais, Josélia e Gilberto, pelo amor incondicional, pelos sacrifícios e incentivos, em especial, à mamãe, pela compreensão quando de minhas ausências para estar nas aulas.

Agradeço a todos que, velada ou declaradamente, nunca deixaram de encomendar minha vida em suas orações.

Gostaria de agradecer ao querido Pastor Laércio Gomes que, mesmo não me conhecendo, participou desta trajetória com singelas palavras de benção que atuaram como um verdadeiro combustível; às Amigas Karla e Giselda, pela simples presença abençoadora em minha vida.

Agradeço ao amigo Martinho Martins Botelho que me sugeriu transformar algo que eu encarava como mero diletantismo em estudo científico. Gratidão ao Vanderlei Bonatto, pelo incentivo e ajuda em momentos do curso. Estendo minha gratidão aos amigos Jefferson Lisboa e Antônio Aristeu dos Anjos, pelas conversas engraçadas durante os almoços no RU.

Agradeço à Ana Cláudia, Secretaria do Curso, pela disponibilidade em bem atender.

Agradeço ao Professor Francisco Paulo Jamil Marques de Almeida pelo desvelo nas orientações, bem como a todos os Professores e Colegas do Curso com quem tive a oportunidade de interagir e crescer...

Gostaria de agradecer ao Leonardo Gomes, acadêmico de Filosofia desta UFPR, com quem tenho tido o prazer de trocar muitas ideias a respeito do tema, bem como ao Professor Fernando Seliprandy, do Curso de História, Memória e Imagem da referida instituição, que me permitiu assistir às suas aulas como ouvinte... foram de muito proveito.

Em geral, sou grata a esta UFPR, onde tenho tido a oportunidade de fruir boa parte da minha formação, desde a antiga Escola Técnica (atual IFPR), passando pela graduação, estágios, atuação profissional, chegando ao presente Curso de Pós-Graduação *latu sensu*.

Enfim, a todos quantos direta ou indiretamente contribuíram para que esse trabalho fosse realizado, muito obrigada!

*“Pois dEle vem a ideia, o movimento, a cor
A rima, o tom, o amor, o sonho e a quimera
Bendito O QUE se deu aos nossos corações
Poemas e canções Àquele que por nós morreu”*

Leonardo Gonçalves, 2002

RESUMO

Arte e política são elementos cuja relação já era sugerida na história há muito tempo atrás, desde a Antiguidade Clássica, nos escritos de Platão e Aristóteles. No século XIX Leon Tolstói, após a publicação de grandes romances clássicos como *Ana Karenina* e *Guerra e Paz* chegou à conclusão de que a verdadeira arte deveria prestar-se ao bem coletivo. Mais contemporaneamente, autores de tradição marxista apresentaram importante contribuição sobre a qual o trabalho irá tratar, permitindo diferenciar arte militante de arte engajada. Retomando o esquema elaborado por Marcos Napolitano (2011) que articula o debate teórico entre Lukács, Brecht, Benjamin e Adorno, adicionamos comentários sobre as mais recentes contribuições de Jacques Rancière. Subsequentemente, discorre-se sobre a formação de comunidades imaginadas e como a arte da escrita é fundamental para a concepção do senso de comunidade segundo a perspectiva de Benedict Anderson, também teórico de esquerda, ilustrando-se, a seguir, com o emblemático exemplo de Giuseppe Verdi, compositor romântico de cuja obra, algumas óperas foram analisadas à luz da teoria do ativismo interpretativo, de Peter Stamatov, como de fundamental importância no movimento de unificação da Itália, denominado *Risorgimento*.

Palavras-chave: Arte; política; nacionalismo; Giuseppe Verdi; Risorgimento.

ABSTRACT

Art and politics are elements whose relationship had been suggested in History many years ago, since Classical Antiquity, in the writings of Plato and Aristotle. In 19th century, Leon Tolstói, after the publication of great classic novels as *Ana Karenina* and *War and Peace*, ended his career preaching that the art should conduct to common good. Contemporary, authors by Marxist tradition presented an important contribution and this work will address this theme, differentiating engaged art from militant art. Restoring the scheme elaborated by Marcos Napolitano (2011), which articulate a theoretical debate between Lukács, Brecht, Benjamin and Adorno, the work added the theoretical contributions by Jacques Rancière. Subsequently, the text discusses how the “imagined communities” in a theoretical perspective formulated by Benedict Anderson, a Marxist scholar. After, the work presents the emblematic example of Giuseppe Verdi, a romantic composer, whose work, in special some operas, were analyzed according the theoretical view of interpretative activism, by Peter Stamatov. Giuseppe Verdi’s work regarded as an important contribution to Italy’s unification process.

Keywords: art; politics; nationalism; Giuseppe Verdi; Risorgimento.

SUMÁRIO

1INTRODUÇÃO	10
2ARTE E POLÍTICA: UMA RELAÇÃO OU DUAS FACES DE UM ÚNICO ELEMENTO?	11
2.1A Arte Militante.....	15
2.2A Arte Engajada.....	17
3ARTES E “COMUNIDADES IMAGINADAS”	22
3.1A formação da consciência nacional.....	22
3.2Artes e formação de Estados Nacionais.....	25
3.2.1O Movimento Romântico.....	26
3.2.2Ópera e Formação dos Estados Nacionais	29
3.2.3Giuseppe Verdi: Engajamento e <i>Risorgimento</i>	30
4CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	35
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	37

INTRODUÇÃO

A arte é uma forma de expressão dos sentimentos em relação ao artista, à realidade que o cerca, à sociedade em que está inserido e existe desde tempos remotos, como se pode depreender das esculturas e pinturas em paredes do período neolítico a retratar o *modus vivendi* da época, servindo, desta forma, como registro histórico. A arte, tanto em sua forma como em seu conteúdo, tem evoluído e interagido com os fenômenos socioeconômicos, políticos, por meio de invenções. A imprensa de Gutenberg, no século XV, e outros aparatos surgidos no bojo da Revolução Industrial como a máquina fotográfica, o cinematógrafo, dos Irmãos Lumière, a descoberta da eletricidade, a Revolução da Tecnologia da Informação (TI) com os computadores, a internet e outras inovações incrementais vêm ensejando novas formas arte, de sensibilidade e, principalmente, de intervenção sobre esta realidade, com seus novos problemas e dilemas.

O objetivo deste trabalho, portanto, é analisar as bases conceituais do relacionamento entre arte e política tendo em vista que a articulação entre ambos é bastante recorrente na história e já foi aventada por filósofos da Antiguidade Clássica como Platão e Aristóteles, em seus livros “República” e “A Política”, respectivamente. No século XIX, houve uma contribuição de Leon Tolstói e, mas mais recentemente, na tradição de esquerda, ela se mostra bastante prolífica, sendo discutida por Sartre, Gramsci e, em especial, entre autores como Lukács, Brecht, Adorno e Benjamin, para cujos quais Napolitano (2011) identifica um debate no bojo da Revolução Russa; mais recentemente, o Professor Jacques Rancière é considerado um dos principais *scholars* a respeito do tema e seu pensamento mereceu comentários. Esta parte do trabalho está compreendida no capítulo 2.

No capítulo 3 o texto apresenta Benedict Anderson e seu brilhante estudo sobre como a articulação entre língua, Reforma Protestante e Capitalismo Impresso favoreceram o a formação dos Estados Nacionais. A língua escrita e, por extensão, a falada, cantada, conforme depreendido por esta autora, apresentou grande influência em eventos históricos surgidos no bojo do movimento Romântico, a exemplo do processo de Unificação da Itália, ou *Risorgimento*, com a participação de Giuseppe Verdi; discorrer-se-á a respeito deste compositor, a título de exemplo, com um instrumental analítico denominado “ativismo interpretativo”, concebido por Peter Stamtov, encerrando-se, após, o trabalho, mediante um apanhado geral da pesquisa.

2 ARTE E POLÍTICA: UMA RELAÇÃO OU DUAS FACES DE UM ÚNICO ELEMENTO?

No presente capítulo tratar-se-á dos achados a respeito da articulação entre política e produção cultural. Esta, por sua vez, pode ser conceituada como o conjunto de atividades atinentes à “produção simbólica das estruturas materiais, para a compreensão, reprodução ou transformação do sistema social, relativa a todas as práticas e instituições dedicadas à administração, renovação e reestruturação de sentido” (CANCLINI, 1982, p. 29 apud NAPOLITANO, 2011, p. 26), sendo a arte sua manifestação mais importante e, enquanto “esfera cultural”, constitui o solo onde “política, poder e dominação são mediados” (ESCOSTEGUY, 2001, p. 14 apud NAPOLITANO, 2011, p. 26).

A relação entre arte e política remonta à Antiguidade Clássica quando Platão, em sua “República” tece críticas à poesia por seu potencial de moldar a opinião pública, todavia com ensinamentos diversos das verdades com cuja busca a filosofia compromete-se (VILLELA-PETIT, 2013); ou, ainda, tratando da música, ao exaltar seu potencial agregador ou não, segundo seu poder de atrair ou afastar as forças sociais do Estado, sendo imprescindível na educação enquanto fator a imprimir bom caráter, dependendo de sua qualidade (LOPES, 1998).

É interessante a lúcida análise de Platão a respeito dos poetas que, até recentemente pode se aplicar à televisão – nem sonhada pelo filósofo, vindo a surgir milênios após – cujo potencial persuasivo já muito a responsabilizou por moldar valores, apresentando-os de forma distorcida, em especial a crianças e adolescentes, via produtos da industrial cultural. Dentre estes produtos podem ser elencados, além de filmes, programas de auditório, *cartoons*, a própria música, citada por Platão, que, com suas letras acompanhadas de danças de teor sexual, moldam atitudes e comportamentos da sociedade. As mídias digitais constituem outro grande exemplo de formação de opinião nos dias de hoje, em que “fake News” são concebidas abundantemente, sendo respaldadas por fotomontagens, às vezes em tom jocoso, outras, com ares de verossimilhança.

Aristóteles em sua “Política” já comentava sobre o papel da música na educação das crianças, enquanto forma de ocupar o tempo dedicado ao lazer ou de ganhar a vida de forma honesta, digna de pessoas livres. Em relação ao teatro, no que se refere às crianças, menciona ele ser necessário evitar a elas tal tipo de divertimento, em especial do gênero comédia, pelo

fato de serem entretenimentos acompanhados de refeições públicas e, por conseguinte, sujeitas a vícios e outros maus hábitos que corrompem os bons costumes (ARISTÓTELES¹).

No século XIX, na Rússia, Leon Tolstói, ao final de uma prestigiosa carreira de escritor, inspirado por ensinamentos da Bíblia, chegou a declarar que a arte destinada a estimular o prazer dos sentidos – manifestações como a música de concerto, óperas, peças teatrais, por exemplo – além de não apresentar uma função social, nenhuma utilidade, ainda é bastante danosa. Isso porque o artista, a fim de levar a termo o seu caro e luxuoso projeto, não prescinde do esforço de outros trabalhadores e de subsídios governamentais [que poderiam ser aplicados com mais justiça, em educação, por exemplo] financiados pelos impostos, sendo que tais resultados não são usufruídos pelas massas, antes, estas nem sequer acessam os locais onde tal arte é apresentada para fins de apreciação. Além disso, muitas manifestações acabam por corromper os bons costumes, como os *ballets*, em que os dançarinos – em sua maioria, mulheres – realizam movimentos voluptuosos, vestidos em trajes sumários (TOLSTOI, 2019).

Mais recentemente, outros autores, de orientação marxista, recorreram a respeito do tema e, Napolitano (2011), estabeleceu uma tipologia para tal relação que pode resumir-se aos conceitos de arte militante e arte engajada, sob cujas classificações este autor elenca Vladimir Ilyich Lênin, Antônio Gramsci, Georg Lukács, Bertold Brecht, Theodor Adorno e Walter Benjamin. Também nesta perspectiva marxista, mais recentemente, pode-se mencionar – o ainda vivo – Professor Emérito de Estética e Política da Universidade Paris VIII, Jacques Rancière, autor a cunhar o termo “partilha do sensível” que abarca todo o arcabouço conceitual a contemplar a forma como política e arte estão relacionados e também dialoga com alguns dos autores já mencionados. Napolitano (2011) pontua que a arte e a política podem relacionar-se de molde que seu produto se manifesta sob duas formas, a saber: arte enquanto instrumento ratificador de determinada ordem política em vigor; ou, como contestadora, crítica de tal ordem, vislumbrando uma transformação do *status quo*. No primeiro caso podemos citar a atuação de Heitor Villa-Lobos na época de Getúlio Vargas: foi muito simpático aos regimes totalitários como fundamentais na promoção de uma educação popular e valorização do artista enquanto portador de elevada função social; além disso o compositor apresentou ao governo um projeto de implementação de canto orfeônico, iniciativa do campo educacional destinada a “aproveitar o sortilégio da música como um fator de cultura e civismo” devendo-se “reintegrá-la à própria

¹ ARISTÓTELES. Política, versão online, sem edição e informações de tradução, disponível no site: http://www.dhnet.org.br/direitos/anthist/marcos/hdh_aristoteles_a_politica.pdf

vida e na consciência nacional” (VILLA-LOBOS, s.d. apud LOPES, 1998, p. 125²). Quanto ao segundo, tem-se como um dos exemplos a “canção de intervenção”, que faz referência ao gênero de música associado à Revolução de Abril de 1974, que marca a história da política de esquerda no pós-II GM, em Portugal, mediante o golpe militar que se estendeu até 1980, mas que remonta a um processo iniciado em 1940, de crítica à ordem vigente pelas condições precárias do povo que se foi agravando a partir de 1960 em virtude da guerra nas regiões provincianas ultramarinas (CORTE-REAL, 1996).

Ainda, no interior das categorizações já mencionadas no parágrafo supra, podem relacionar-se mais duas outras classificações, a saber, arte militante e a arte engajada. Estas classificações serão melhor explicadas adotando-se o esquema de Napolitano (2011), aliás muito interessante e didático, partindo-se de uma análise histórica da produção cultural e da forma como foi articulada e debatida pelos autores já mencionados.

Diante disso, para fins da relação proposta no que se refere à arte engajada, a discussão que se delineia não poderá prescindir de considerações sobre o papel do intelectual e do “artista-intelectual” (aquele que produz ponderações sobre a sua narrativa), bem como sobre o vínculo entre linguagem artística e valores políticos (NAPOLITANO, 2011, p. 26). Sartre dizia que intelectual é “alguém que se intromete naquilo que não lhe diz respeito e que pretende contestar o conjunto das verdades existentes e as condutas inspiradas nessas verdades, em nome de uma concepção global do homem e da sociedade” (SARTRE, 1972, p. 9 apud RODRIGUES, 2005, p. 396). Já Edgar Morin preconiza a ideia segundo a qual a figura do intelectual diz respeito àquele indivíduo imerso na cultura de seu tempo, relacionando-se “ao universo mental e político de um momento histórico”, muito mais do que por sua “participação num grupo socioprofissional” (RODRIGUES, 2005, p. 402).

O caso Dreyfus é considerado um marco. Na França do século XIX o capitão de artilharia do exército francês, Alfred Dreyfus, de origem judaica, foi injustamente acusado de alta traição. O processo deu-se de forma fraudulenta, a portas fechadas, baseado em documentos falsos e forjado para que alguém se safasse de dívidas de jogo. Entra aí o papel do “intelectual” que, até então era neutro, preocupando-se, precipuamente com as coisas do público ou do espírito. Émile Zola, prestigiado escritor à época, escreveu um artigo no periódico *Aurore*, denunciando a ilegalidade do processo, o *J’Accuse* [eu acuso]. Uma petição foi assinada por

²VILLA-LOBOS, Heitor. A Música Nacionalista no Governo Vargas, Rio de Janeiro – RJ, Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), s.d.

artistas, escritores, professores, cuja força do título que acumulavam deveria servir, em conjunto, para mobilizar o Estado a revisar o processo e reverter a sentença (RODRIGUES, 2005; BREDIN, 1993). O caso foi morosamente resolvido, Dreyfus foi restituído ao seu posto, também, morosamente, tanto que o próprio Zola, morto por asfixia em circunstâncias suspeitas, não pôde sequer contemplar o êxito do seu trabalho (BREDIN, 1993).

Além do *J'Accuse*, o caso Dreyfus suscitou um emblemático exemplo de arte contestadora do *status quo*, com implicações políticas de elevadas dimensões. Theodor Herzl havia concluído que antissemitismo não era um fenômeno esporádico, “mas estável e imutável na sociedade humana”, por isso, engajou-se na fundamentação dos ideais Sionistas que culminaram com a fundação do Estado de Israel, em 1948. Nesse ínterim deu-se a publicação do seu romance *Altneuland* [Nova e Velha Pátria], em 1902, no qual descreve uma sociedade que seria o protótipo do Estado Judeu cujo desenvolvimento estaria alicerçado sobre a ciência, a tecnologia e ideais cooperativistas, sendo um exemplo para as demais nações (ISRAEL, 2004³).

Desta tradição surgiu o termo *engagé* (comprometido) para qualificar toda atividade politizada de criação cultural. Jean Paul Sartre, logo após a II GM afirmou, em publicação no periódico *Les Temps Modernes*, ser um verdadeiro intelectual o indivíduo que também se ocupa da “grande política”, aquela capaz de definir os destinos das coletividades, ou seja, aquele que serve a uma causa pública fazendo uso da palavra, mais precisamente, o da prosa (SARTRE, 1993, p. 13 apud NAPOLITANO, 2011, p. 28). Embora admitindo que as artes de uma mesma época são mutuamente influenciáveis e “condicionadas pelos mesmos fatores sociais”, o poder de exprimir nitidamente os significados, viabilizando seu engajamento, portanto, pertencia ao escritor, pois música, poesia, pintura, escultura encontram-se no rol das formas de arte polissêmicas, cujos motivos se transubstanciam às formas, degradando as verdadeiras paixões que motivaram a concepção de tais obras (SARTRE, 1993). Ademais, questionou Sartre: “O massacre de Guernica, essa obra-prima, alguém acredita que ela tenha conquistado um só coração à causa espanhola?” (SARTRE, 1993, p. 12), Embora nada impeça que tais artistas sejam cidadãos politicamente engajados, todavia não o seriam por intermédio de sua arte (NAPOLITANO, 2011, p. 28).

³ ISRAEL. Ministry of Foreign Affairs. **Herzl and Zionism**: MFA, 2004. Disponível online em: <https://mfa.gov.il/MFA/AboutIsrael/History/Zionism/Pages/Herzl%20and%20Zionism.aspx>

Além de Zola e Herzl, que, temporalmente, precederam a Sartre, a fim de ilustrar a perspectiva deste filósofo, escritor e crítico, é interessante citar o bem recente exemplo de Amos Oz, escritor israelense que integrou o grupo de intelectuais que trabalhou em *kibutzim*, na própria terra, conhecendo o *modus vivendi* deste que constituiria a concretização da ideologia Sionista. Além de trabalhar no *kibutz*, foi co-fundador de um movimento pacifista em Israel – o *Shalom Ashav* [Paz Agora] – que tinha como intuito mobilizar a opinião pública quanto à necessidade de paz interna e externa em Israel, sendo autor de muitos artigos sobre política israelense, muitos dos quais, traduzidos e publicados no Jornal Folha de São Paulo (OZ, s.d.⁴).

Nesta esteira, pode-se resgatar o conceito de “autonomia” (conteúdo) da obra de arte, conceito a permear toda a estética ocidental do século XVIII e, mediante o qual o conceito de engajamento encontra lugar privilegiado, podendo significar, neste contexto, toda ação, escolha deliberada ou, ainda, colocar em penhor, no sentido de colocar-se (o artista) à disposição de uma causa, de um “imperativo moral e ético” a resultar em política, enfim, constitui o afã do artista em dedicar-se à “realização plena da liberdade para si e para os outros” (DENIS, 2002, p. 32 apud NAPOLITANO, 2011, p. 29), ou, ainda, uma missão, ao passo que a “militância de alcance estrito” manifesta-se no seio das facções políticas, na forma de um ativismo cultural de caráter ratificador de uma ideologia (propaganda) ou como seu opositor (protesto). Ou seja, o primeiro parte de motivações espirituais, filosóficas, de reflexões sobre o mundo, na medida que o segundo é formalmente institucionalizado nas instâncias políticas, de lá partindo no formato “agitação-propaganda-protesto” (NAPOLITANO, 2011, p. 29).

Mas tanto na arte engajada como na arte militante o problema que se coloca diante, tanto do artista quanto do pesquisador, diz respeito ao conteúdo (dimensão espiritual, autonomia da arte), bem como da forma.

2.1

A ARTE MILITANTE

A estética marxista preocupar-se-á com o papel social tanto da arte quanto do artista na construção do socialismo. Lênin, em 1905, escreveu um artigo intitulado “A organização do partido e a literatura do partido” no qual ele separa a cultura a ser usufruída para fins de lazer –

⁴ OZ, Amos. Amós Oz. [Entrevista simultânea]. **Tiro de Letra**, s.d. Disponível online em: <http://www.tirodeletra.com.br/biografia/AmosOz.htm>

aquelas manifestações acadêmicas da pintura, literatura e música ocidentais surgidas no seio da burguesia, muito apreciadas por ele e, por isso, dignas de ser compartilhadas e assimiladas pelo povo - daquela destinada a fins políticos, de caráter mais instrumental, portanto, e consistentes em “promoção da agitação e propaganda junto às massas”, o que identifica Lenin mais com a arte militante do que com a arte engajada. (Ibidem).

Em resumo, sua política cultural foi basicamente marcada pelos seguintes elementos: cânone ocidental realista, acadêmico e humanista do século XIX, democratização desta cultura, inserção do artista nos quadros do Partido (o poeta Vladimir Maiakovski e o pintor Wassily Kandinsky, por exemplo) e controle de conteúdo. Apesar de muito afeito à cultura burguesa e avesso vanguardas culturais do século XX, durante sua gestão ele suportou, diferentemente de seus sucessores, experimentos artísticos bastante inovadores, a exemplo do cinema de Sergey Eisenstein (Ibidem).

Gramsci preconizava a ideia de uma ação política a ser exercida de duas maneiras, a saber, a tradicional e a orgânica. Na primeira forma as atividades culturais inerentes à história de dada região, nação, enfim, localidade, são transmitidas de geração a geração via teologia, filosofia, direito, arte, ensino em geral. Gramsci idealizou a figura do “intelectual orgânico” – construtor de uma consciência comum, de classe – diferente do “intelectual tradicional” – mais afeito às contemplações, mais idealizador e que trabalha de forma independente. O intelectual orgânico surgiria no interior do próprio Partido tendo como missão tomar todo o conhecimento acumulado pela humanidade – leia-se cânone realista ocidental – e, confrontando-o com o folclore, com as raízes do povo, uma “ida ao povo” – realizar uma síntese conducente aos ideais revolucionários (GAIDARGI E NOSELLA, 2013).

Na segunda, por sua vez, manifesta-se via estruturas organizativas de uma dada sociedade como sindicatos, associações, agremiações, o próprio governo. Em cartas à sua esposa Giulia, Gramsci discorre sobre o tema advogando ser o engajamento político possível não somente via formas convencionais como passeatas, panfletagens em portas de fábricas, organizações de movimentos grevistas e outras de ordem administrativa inerentes às próprias instituições políticas, como sua esposa vinha realizando, mas, também, por intermédio da música, da literatura, enfim, da arte de forma geral como dom natural daquele que a executa de forma “desinteressada” em respeito à subjetividade do artista, à sua vocação – porém não descomprometida. Tendo em vista que sua esposa era violinista, Gramsci, por meio da carta, aconselhava-a a retomar a arte, que havia sido alijada de sua vida em favor de atividades outras inerentes à militância do Partido Comunista, motivo este que, segundo a avaliação de Gramsci,

estaria privando Giulia de saúde, por ser algo contrário à sua natureza, ao pendor de que ela era dotada, pois, sendo musicista, sua militância poderia muito perfeitamente ser realizada por meio da música, cf. trecho a seguir:

“Io ho sempre creduto che la tua personalità si è in gran parte sviluppata intorno all’attività artistica e che abbia subito come un’amputazione per l’indirizzo meramente pratico e di interessi immediati che tu hai dato alla tua vita. Direi che nella tua vita c’è stato un’ errore ‘metafisico’, con conseguenze di disarmonie e squilibri psichici - fisici” (LC 598 apud APITZSCH, 2012, p.13).

Ou seja, para Gramsci, independentemente de forma ou conteúdo, a relação entre arte e política configuraria a assimilação dos valores socialistas nesse movimento dialético universal-particular, pelos atores sociais na luta pela hegemonia, em que o intelectual orgânico seria o condutor (NAPOLITANO, 2011).

Em ambas as perspectivas, tanto de Lenin quanto de Gramsci, portanto, verifica-se uma preocupação em tornar patentes os ideais do Partido, mas sem que aqueles que tivessem pendores artísticos deixassem de desenvolvê-lo.

2.2

A ARTE ENGAJADA

No bojo da Revolução de 1917, Napolitano (2011) verifica um debate entre os principais teóricos clássicos marxistas, debate este que se articula em torno das questões a seguir:

- i) A relação entre o cânone ocidental realista e a arte de vanguarda para fins de formação de uma arte engajada nos processos revolucionários;
- ii) Na arte engajada, seria o artista criador individual e subjetivo ou criador coletivo e objetivo?
- iii) Como melhor articular a questão da forma e do conteúdo na formação da consciência do fruidor da obra de arte.

Georg Lukács partia da “herança burguesa” como base para articular arte e política, sendo um apologista da literatura realista como pré-requisito para uma compreensão que só se

alcançaria em plenitude após o desencadeamento do socialismo, que ele diferenciava do naturalismo (LUKACS, 1936 apud GAGNEBIN, 1996 apud DUAYER, 2007, p. 3; NAPOLITANO, 2011). O realismo, para Lukács constituía um “modelo” de configuração “rica, profunda e comovente” da humanidade (LUKACS apud MACHADO, 1998⁵). O naturalismo, por seu turno, apresentava caráter meramente descritivo, destituído “de quase toda a medida da efetiva configuração do homem”, de cujas obras [literárias] o apreciador assumia o papel de um mero expectador/ leitor passivo (Ibidem). As obras literárias do cânone realista, portanto, constituiriam uma referência aos partidos comunistas, na luta contra o fascismo e o conservadorismo (NAPOLITANO, 2011).

Bertold Brecht (1898-1956), por seu turno, foi o proponente do que se denominou como “estética da produção” que, constituía, em oposição a Lukács e ao cânone clássico, a criação de várias formas de se enunciar a verdade, ou seja, a criação de novas formas e meios técnicos de manifestação artística, pois estas dependiam do momento histórico, e o próprio século XX tornou-se um ambiente propício para tal experimentalismo de molde que, fazendo uso do cinema, da fotografia e do rádio, buscava na sua produção “um efeito de choque e distanciamento racional” de caráter antirrealista *vis-à-vis* os efeitos da estética realista de “identificação subjetiva do público” e catarse. A inspiração para tal proposta foi o filme “Encouraçado Potemkin”, de Sergey Eisenstein, exibido em Berlim em 1926 (NAPOLITANO, 2011). Apesar de não ser um adepto do realismo socialista⁶ - ao qual, aliás, opôs-se tenazmente – Brecht produziu o filme “Kuhle Wampe ou a quem pertence o mundo”, primeiro e único filme a expressar de forma evidente propostas políticas do ponto de vista do Partido Comunista Alemão (KPD), tendo em vista que ele mesmo era um membro ativo do Partido Socialista Unificado da Alemanha (RAMOS, 2006, p. 2).

Brecht, que era um grande apreciador da sétima arte, verificou no cinema um elevado potencial estético e político na expressão de ideias e estudo dos comportamentos sociais, tendo produzido, ao longo de sua carreira, nove filmes e onze textos adaptáveis para o cinema (RAMOS, 2006). Seu teatro apresentava caráter épico e didático, caracterizando-se por uma

⁵ O texto de Lukács “Para que necessitamos da herança clássica” foi escrito entre 1938 e 1949, não consta de edição impressa, todavia foi citado por: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. **Um capítulo da história da modernidade estética: Debate sobre o expressionismo**. São Paulo: UNESP, 1998.

⁶ Política de Estado para a estética vigente na ex-URSS em vigor a partir da década de 1930 mediante a criação de algumas instituições como a União dos Escritores Soviéticos que cancelava o tolhimento da liberdade de criação artística já encetado após a Revolução Russa e que se ia recrudescendo de forma gradual. Mais detalhes em: ANDRADE, Homero Freitas de. **O realismo socialista e suas (in) definições**. In: **Literatura e sociedade**, São Paulo, DTLLC, FFLCH – USP, nº 13, 2010.

narrativa e descrição destinada a apresentar os eventos sociais de forma dialética, explicando o mundo e, ao mesmo tempo, tencionando modifica-lo de forma revolucionária, quer pela forma, quer pelo conteúdo (MONIZ, 2008).

No que se refere à alienação, em diálogo com Brecht, Lukács estabelecia como eixos da desalienação a identificação crítica e a mimese, pois o mundo existia de forma independente da consciência que se tinha dele e era, desta forma, portador de movimentos essenciais cuja captação, ainda que mascarados pela ideologia, dependia da competência do artista na reprodução de sua obra. Brecht, por seu turno, alinhado às vanguardas modernas priorizava o princípio estilístico da montagem, desenvolvido por Eisenstein e consistente numa prática de manipulação da realidade mediante a junção e a colagem, numa mesma obra, de diferentes manifestações artísticas (cinema, ópera, literatura, teatro), bem como, de alta e baixa culturas, na consecução de efeitos de choque e consciência crítica no fruidor, propondo relações e desvelando ideologias falaciosas (NAPOLITANO, 2011). Além disso, diferentemente do que preconizava Adorno, a arte industrializada constituía um álibi do qual o artista engajado poderia se utilizar no sentido de evidenciar o aspecto operário e produtor do artista em detrimento do “mito do gênio artístico criador” (LUNN, 1986, p. 146 apud NAPOLITANO, 2011, p. 35-36). Sua proposta, portanto, não consiste em meramente focalizar e entender a alienação, mas envidar um esforço histórico destinado a debelar tal alienação por meio de uma práxis transformadora (NAPOLITANO, 2011, p. 35; MONIZ, 2008). O debate entre Lukács e Brecht resumiu-se, portanto, pelas díades tradição *versus* ruptura e mimese realista *versus* estranhamento formal.

Theodor Adorno (1903-1969) e Walter Benjamin (1892-1940), apesar de serem acordes relativamente a algumas ideias surgidas no bojo das vanguardas modernas divergem no que se refere ao estatuto da arte e ao potencial conscientizador e revolucionário da arte. Benjamin era conhecido de Brecht com quem tinha grandes afinidades intelectuais e por cuja influência converteu-se ao marxismo em 1927. Inspirado por este autor, Benjamin rechaçava a subjetividade e a “arte aurática” em favor de um experimentalismo adequado às massas revolucionárias, sendo o cinema “a arte anti-aurática por excelência” e, ao mesmo tempo solene, relativamente à “grande cultura” (NAPOLITANO, 2011, p. 38). O cinema de Charles Chaplin apresentava para Benjamin uma função desalienadora das massas ao lhes devolver a humanidade roubada nas fábricas; o artista configurava um ator importante na cena operária: tão produtor quanto os proletários vocacionados para a produção (Ibidem, p. 38). Para ele, portanto a arte dependia do processo histórico constituindo “a experiência subjetiva da arte um

culto anacrônico aos resquícios religiosos que cercavam a obra” (NAPOLITANO, 2011, p. 36) e, diante disso defendia uma nova forma de fruição estética das “massas produtoras” a substituir o padrão anterior, ou seja, um novo estatuto da arte a fundamentar o mundo socialista em concepção (Ibidem, p. 36).

Adorno preconizava a ideia segundo a qual “a função da arte ... não ter função social” (ADORNO, 1962, p.45 apud RANCIÈRE, 2010, p.34), pois à medida que a arte se submete a algum projeto político, suprimindo-se enquanto arte, acaba, inexoravelmente, não sendo política, mesmo quando manifestada de forma isenta de qualquer ingerência de ordem política. Numa crítica ao capitalismo cultural, que transforma a arte em objeto de fetiche ou *status*, Adorno, fazendo uso de uma análise dialética, expõe o quanto, tanto a produção musical de Schoenberg e Stravinsky, quanto a própria “estrutura do ouvido musical” reagem automaticamente na forma de “deslocamentos ou modificações antropológicas” a tais fenômenos (ADORNO, 2011, p. 9). Ou seja, a música, no afã de preservar sua integridade, autonomia, acaba forjando “caracteres da mesma índole a que se opõe” (Ibidem, p. 9). Tal seria o caráter autônomo da música em reproduzir o inumano das relações sociais capitalistas por meio dos seus acordes ou da bricolagem de motivos conceituais (RANCIÈRE, 2011). O mesmo se deu com a literatura de Franz Kafka, quebrando a ilusão de realidade e naturalismo, a fim de despertar a consciência crítica do fruidor, propondo uma nova assimilação da tradição, à luz dos novos desenvolvimentos da razão humana *vis-à-vis* a cultura alienante do capitalismo (NAPOLITANO, 2011).

Na mesma toada de Adorno, Rancière afirma que a arte “sempre viveu de uma tensão de contrários” de molde que a autonomia da arte reside no seu reflexo das formas de vida em comum, configura-se numa autonomia heterônoma, ou seja, não há uma ruptura no seu movimento que enseje modernidade, pós-modernidade, mas um movimento dialético em que artista e fruidor integram-se de forma “apoliticamente política”. Além disso, os empréstimos da arte às manobras de dominação limitam-se “às posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível” (RANCIÈRE, 2009, p. 26).

Segundo Rancière, a arte não consiste num conceito comum a unificar as diversas manifestações artísticas, antes, consiste num dispositivo que lhes confere visibilidade. A arte contemporânea, portanto, consiste no dispositivo que assume a mesma função, patenteando os objetos da arte, porém, ocupando o mesmo lugar, um dado espaço de apresentação, plasmado material e simbolicamente, num determinado espaço-tempo, sendo a maneira como recorta esse

tempo e ocupa tal espaço o elemento que a torna política, ou seja, o tipo de tempo e espaço por ela estabelecido (RANCIÈRE, 2010).

Quanto à política, para este autor, consiste no conflito que se estabelece neste e/ ou sobre a existência deste espaço e no qual os sujeitos partilharão a palavra a respeito de um objeto apresentado neste ambiente comum. A política se ocupa daquilo “que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer” considerando-se as características inerentes a dado espaço-tempo (RANCIÈRE, 2009, p. 16-17). Reportando-nos à Antiguidade Clássica, à ética lá vigente, Platão já dizia: “o melhor Estado não fará de um trabalhador manual um cidadão, pois a massa de trabalhadores manuais é hoje escrava ou estrangeira” (PLATÃO apud ANDERSON, 1994, p. 26). Ou seja, cidadão é quem partilha a palavra de molde que aqueles que por “falta de tempo”, não têm palavra na assembleia do povo, não integram o espaço-tempo das coisas públicas num *ethos* em que este constitui a configuração de experiência sensível vigente. Uma partilha do sensível consiste numa nova configuração deste espaço em que estes sujeitos a quem não era assegurada a palavra comum passam a tê-la, a participar deste espaço, conformando novos objetos, portanto (RANCIÈRE, 2010). Resgatando Adorno, Rancière acredita num “espírito da razão” que move a história e as sociedades, conferindo a elas determinadas formas que se refletem, inexoravelmente, em suas manifestações artísticas.

Ao longo da história estas vem sendo as principais contribuições para o entendimento desta relação. No entanto, no que se refere tanto à forma quanto ao conteúdo, pode-se afirmar que a arte é dependente do momento histórico em que está inserida, tal como afirmaram Morin e Brecht, pois, como uma forma de comunicação, ela vai sofrendo mudanças de acordo com o paradigma tecno-econômico ao qual ela está inserida, com o surgimento de novas invenções, como ocorreu com o advento de aparatos como a máquina fotográfica, o cinematógrafo, a televisão e, mais tarde, na esteira das TIs, o computador, a internet e inovações incrementais, e, por conseguinte, das mídias digitais, que trazem no seu bojo novas formas de estética e fruição de arte, e, por conseguinte, de intervenção.

Ademais, na esteira do que afirmou Adorno, há modificações antropológicas que afetam a sensibilidade do fruidor da arte, podendo-se afirmar que tais modificações trazem consequências sobre o *ethos* decorrentes da interação sistêmica entre os fenômenos sociais, culturais, econômicos.

3

ARTES E “COMUNIDADES IMAGINADAS”

O capítulo apresentará, num primeiro momento, o mecanismo pelo qual forja-se a noção de uma consciência nacional, adotando-se a perspectiva do teórico Marxista Benedict Anderson, segundo quem a combinação entre capitalismo impresso, língua e Reforma Protestante foi imprescindível ao plasmar tal consciência, sendo que o capitalismo impresso permitiu, não somente a impressão de Bíblias – cuja motivação era política, ou seja, a missão de levar os ensinamentos cristãos – mas de romances, ficções, poesias. Partindo da arte escrita, deslocar-se-á para o Romantismo, época prolífica em arte engajada, principalmente arte escrita e cantada, em especial, música operística, da qual o texto preocupar-se-á com Giuseppe Verdi, analisando sua vida e obra, sua ópera, em especial sob a perspectiva do ativismo interpretativo, apresentada por Peter Stamatov.

3.1

A FORMAÇÃO DA CONSCIÊNCIA NACIONAL

Em seu “Comunidades Imaginadas”, Benedict Anderson (1993, p.21) afirma ser o conceito de nacionalidade relacionado ao conjunto de artefatos culturais de uma determinada classe (vide p. 16 de “A Partilha do Sensível”). A criação de tais artefatos, segundo Anderson, deu-se no século XVIII, a partir da “destilación espontánea de um ‘cruce’ complejo de fuerzas históricas discretas; pero, que una vez creados, se volvieron ‘modulares’, capaces de ser trasplantados, com grados variables de autoconciencia, a uma gran diversidad de terrenos sociales, de mezclarse con una diversidad correspondentemente amplia de constelaciones políticas e ideológicas” (Ibidem).

Desta forma a nação é definida como uma comunidade à qual pertencem as seguintes características: ser limitada, imaginada e soberana. O termo comunidade deriva do partilhamento de artefatos culturais que criam laços de fraternidade e apego profundos, independentemente do nível de desigualdade e exploração ali prevalentes. É limitada por estar circunscrita a dada fronteira geográfica, sendo imaginada, porque, apesar disso, os membros dessa nação estão unidos pelo senso de comunhão sem sequer se conhecerem, muitas vezes, uns aos outros, mesmo quando o território é de pequenas extensões. A soberania diz respeito ao fato de que o conceito de nação surgiu com a ascensão das ideias iluministas e da

Revolução Francesa que desmantelou os reinos absolutistas, hierarquizados e de inspiração divina (Ibidem, p. 25).

Anderson pontua a religião como um elemento cultural importante devido seu elevado potencial de fornecer respostas sobre a vida, a morte, a eternidade, os porquês, enfim, questões etéreas para os quais a ciência ainda não havia encontrado resposta exata. O Iluminismo, por outro lado, trouxe no seu bojo respostas mais racionalistas para algumas daquelas questões, como o sofrimento, as fatalidades, respostas estas que, conjugadas a um refluxo nas crenças religiosas, formou o conceito de nação, pois esta mantinha um passado imemorial, sistemas culturais sobre os quais as ideias políticas surgiram como que por oposição (Ibidem).

Segundo Anderson, os dois principais sistemas culturais tão assentados como o é atualmente o conceito de nação consistiam na comunidade religiosa e no reino dinástico. O reino dinástico assentava sua legitimidade na divindade, sendo que a população sob seu governo não consistia de cidadãos com direito a sufrágio, mas de súditos que habitavam territórios de culturas heterogêneas, de fronteiras tênues e cujas soberanias fundiam-se umas às outras, expandindo-se via guerra e matrimônios Inter dinásticos, tendo como exemplo mais emblemático a Dinastia dos Habsburgo (Ibidem).

A comunidade religiosa partilhava de um idioma comum – preferencialmente uma língua morta e restrita a uma minoria alfabetizada - e de um livro sagrado. Os principais exemplos são o Cristianismo com o idioma latim e a Bíblia, o Islamismo com o árabe clássico e o Alcorão, o chinês mandarim representado por seus ideogramas com os seus Escritos (Ibidem). Todavia o início das explorações empreendidas pelos europeus a locais inexplorados do globo “ampliaron repentinamente el horizonte cultural e geográfico y, por ende, la concepción que tenían los hombres de las posibles formas de vida humana” (AUERBACH, 1957, p. 282 apud ANDERSON, 1993, p.35), produzindo uma gradativa pluralização religiosa aliada a um processo de territorialização que, por sua vez, desencadearam um processo de “degradação da língua sagrada”, a exemplo do latim, principalmente com o advento da Reforma Protestante e a criação da imprensa, por Gutenberg (ANDERSON, 1993, p. 37-39).

Tais processos, porém, não ocorreram como uma ruptura no tempo, antes, deram-se de maneira paulatina, nos quais subjazia uma mudança na forma como o tempo e o mundo eram apreendidos na mente das pessoas permitindo-lhes pensar ou cogitar a ideia de nação (Ibidem, p. 43). O conceito utilizado por Anderson para viabilizar esse curso foi o de simultaneidade. Para ilustrar esse conceito e a forma como ele foi operacionalizado reporte-se ao exemplo

emblemático de do sacrifício de Isaac interpretado como uma prefiguração do sacrifício de Cristo, também, permeado por menções ao longo dos livros proféticos contidos nas Escrituras. A conexão entre ambos os eventos ocorre verticalmente por meio da Divina Providência, de Cujos atributos um deles é o da onisciência (AUERBACH, 1957, p. 64 apud ANDERSON, 1993, p. 45-46).

A onisciência, por sua vez, permite ao narrador visualizar os eventos de forma simultânea. O mesmo ocorre com as novelas e os periódicos, principais formas de imaginação surgidas no século XVIII, e por meio das quais surgiram os “medios técnicos” que viabilizaram a representação da classe de comunidade imaginada que consiste em nação. Esta comunidade imaginada, sólida, enquanto “organismo sociológico” exerce um movimento ao longo da história, constrói a sua história, a história da sua nação, pois um brasileiro dificilmente conhecerá dez por cento de seus compatriotas, e não terá, sequer ideia do que estejam fazendo em um dado momento, todavia, estará ciente de que são seus compatriotas, aqueles que vivem o ciclo da vida inseridos nesta sociedade, mesmo que de forma anônima, mas simultânea (Ibidem).

Segundo Anderson, tal conexão é derivada de duas fontes, a saber: o calendário e o mercado. No primeiro caso, a coincidência no calendário simbolizada pelo cabeçalho em cujo qual estampa-se a data representando a passagem do tempo, de tal forma que se, por exemplo, a comunidade brasileira deixar de ser notícia no New York Times, isso não levará os leitores a concluir que o Brasil desapareceu ou seus habitantes sucumbiram diante de alguma adversidade (Ibidem).

Quanto ao segundo aspecto, relacionado ao mercado, pode-se dizer que o livro foi o primeiro produto industrial produzido em massa, a partir da Bíblia de Gutenberg, que inaugurou um mercado editorial de relevo, que computou, só no interregno 1500 a 1600, uma produção de entre cento e cinquenta milhões a duzentos milhões de volumes impressos. O jornal vem a constituir uma “forma extrema” de livro, que, apesar da escala estratosférica de sua produção, é um produto de rápida obsolescência, todavia, de consumo simultâneo (Ibidem, p. 60-61).

A perda da relevância, tanto da comunidade religiosa quanto do reino dinástico, devido aos avanços na ciência, às mudanças na economia, os desenvolvimentos nas comunicações, o progresso social, passaram a reivindicar uma nova configuração de comunidade, viabilizada, em grande medida, pelo capitalismo impresso, em que a formação de uma consciência nacional começou a se plasmar (Ibidem).

A indústria editorial, como pioneira do ramo capitalista, alçou-se à busca de mercados tendo experimentado um considerável crescimento de 1500 a 1550, sob a batuta de ricos capitalistas. Seu primeiro mercado foi a Europa alfabetizada de leitores bilíngues em que uma das línguas era o latim e cuja exaustão deu-se após cento e cinquenta anos, aproximadamente. Após este período seriam os mercados potencialmente exitosos das massas monolíngues que acabaram focando na venda de edições de baixo custo em línguas vernáculas devido a um contexto recessivo da Europa do século XVII. (Ibidem).

A ascensão das línguas vernáculas pelo capitalismo impresso constituiu, em última análise, a força motriz de uma consciência nacional, impulsionada por, basicamente pela Reforma Protestante, impulsionada por Martinho Lutero, primeiro grande autor de livraria e cujas teses adquiriram rápida capilaridade, sendo acessadas por quase todo o Império Germânico em quinze dias, tendo como reação a Contrarreforma, ou seja, foram guerras pela “consciência dos homens” em que a primeira mostrou-se mais exitosa, preterindo o latim em favor das línguas vernáculas, mais assimilada pelas mulheres e como língua administrativa.

A *articulação* entre capitalismo, tecnologia da impressão, Reforma Protestante e diversidade linguística favoreceu a ascensão das línguas vernáculas, em detrimento do latim, já tão arcano, dando origem a uma nova forma de comunidade imaginada, os Estados-Nação. O capitalismo impresso favoreceu a difusão daquelas línguas por intermédio do mercado de molde que estas, uma vez impressas, promoveram uma unificação das línguas vernáculas devido à linguagem escrita, de rápida difusão e intercâmbio entre os falantes de dialetos de uma mesma língua vernácula. A proximidade das línguas impressas de alguns dialetos favoreceu a prevalência de uma língua de poder diferente de algumas línguas vernáculas administrativas. Além disso, a língua impressa, já unificada, permitiu a forja de uma ideia subjetiva de nação baseada numa imagem de antiguidade. Tal processo, todavia, ocorreu multiforme e descontinuamente, apresentando nuances dependendo da nação e das idiossincrasias de cada comunidade (Ibidem).

Não foi, portanto, um fenômeno isolado, antes, a conjunção destes três fenômenos em constante interação a favorecer, por meio da língua escrita, a noção de nação.

3.2

ARTES E FORMAÇÃO DE ESTADOS NACIONAIS

A partir da análise realizada no tópico anterior analisar-se-á o período Romântico, período *sui generis* em termos de produção cultural politicamente engajada, em especial na Europa onde a música operística, juntamente com a literatura floresceu. A ópera, no entanto, será a preocupação precípua do estudo em tela, em particular, a ópera de Giuseppe Verdi, reconhecidamente política, sendo que Verdi chegou também a ocupar um cargo político, ainda que por pouco tempo.

3.2.1

O Movimento Romântico

O período compreendido entre fins do século XVIII a meados do século XIX é denominado como Romantismo, movimento artístico de caráter militante, iniciado nas artes plásticas e na literatura, vindo a contemplar a música, pouco tempo depois, surgido na Grã-Bretanha, França, Alemanha e numa considerável extensão do território europeu e da América do Norte depois da batalha que pôs fim ao governo de Napoleão Bonaparte (HOBSEBORN, 2011).

Caracterizava-se, por um lado, principalmente, pelo subjetivismo, “brilhando dentro da mente e coração do criador” (ABRAMS, 1953 apud BLANNING, 2008, p. 109), em que a arte foi divinizada e o artista elevado à categoria de “gênio” – em geral, mal compreendido – *vis-à-vis* o racionalismo prevalecente no período anterior; outra característica foi o flagrante choque com a burguesia, o apreço pelas loucuras e por um *modus vivendi* avesso às convenções sociais por parte da juventude, ou, eminentemente boêmio de cujo caráter destacam-se obras como “Os Sofrimentos do Jovem Werther”, de Goethe (HOBSEBORN, 2011, p. 406, 412; BLANNING, 2008, p. 108, 110).

Por outro lado, havia um outro tipo de descontentamento, mais relacionado aos efeitos da revolução dupla e que culminaram com o desenvolvimento do conceito de “alienação” humana, por parte de socialistas utópicos como Charles Fourier, conceito bastante explorado por Karl Marx, também desta tradição alemã e, portanto, romântica, que, nesse espírito escreveu seu “Manifesto Comunista” – e outras obras, fundindo a crítica socialista francesa com a economia política, surgida no seio da sociedade inglesa em pleno clima de racionalismo prevalecente no século anterior – no qual confrontava a ascensão da liberdade de mercado à supressão de liberdades individuais (HOBSEBORN, 2011).

Outra característica do Romantismo foi o saudosismo do *modus vivendi* medieval, mediante a exaltação de paragens idílicas, dos vínculos de lealdade, heráldicas, florestas

envoltas em mistérios típicas de contos de fadas, característica esta fomentada na Alemanha para posteriormente irradiar-se para outros lugares, na forma de óperas, do balé romântico como Giselle, de Weber, os “Contos de Fadas”, dos Irmãos Grimm, ou mesmo teorias históricas a inspirar escritores como Samuel Coleridge, Thomas Carlyle (Ibidem).

Tal saudosismo chegou a resultar em um movimento radical popular na Inglaterra, cuja tendência era atribuir à Reforma Protestante a ascensão do capitalismo em detrimento do idílio e relativo humanismo prevalecente na era pré-industrial, em especial na hierarquia feudal e na ordem católica. Na França, tal ênfase dava-se no povo, sendo o “Corcunda de Notre Dame” uma obra emblemática deste contexto (Ibidem).

Aliás, o povo, conceito revolucionário, foi exaltado tendo como forma elementar o camponês ou artesão pré-industrial cuja língua vernácula, canções populares, mitos, costumes passou a ser missão resgatar, a exemplo de artistas como o poeta inglês William Wordsworth em suas “Baladas Líricas”, Vuk Karajic com seu “Dicionário Servo” (1818) e “Canções folclóricas da Sérvia” (1823-1833), Irmãos Grimm com seus “Contos de Fadas” (1812) e sua “Mitologia Alemã” (1835), dentre outros autores românticos, cuja retomada das raízes dos povos passou a fazer parte do trabalho de coleta de matéria-prima para suas obras, tanto que nessa época, em 1846, surgiu a palavra folclore. A disponibilidade destas obras constituía um importa marco político, em especial para povos oprimidos na iminência de reconhecerem sua identidade nacional ou declararem sua independência (Ibidem).

Outro elemento importante é o homem primitivo, que, apesar de não constituir um ideal exclusivamente romântico – esteve presente nos tempos áureos do comunismo, na obra de Rousseau, no Iluminismo – levou muitos autores às paragens orientais, americanas, em busca de guerreiros, odaliscas, cossacos, moicanos que lutavam contra outros povos por sua terra (Ibidem).

Embora os principais ideais do Romantismo consistam no medievalismo, na virtude do povo e do homem primitivo, é possível classificar este movimento em duas fases, uma primeira constituída de artistas desiludidos com o saldo da Revolução Francesa, portanto, neoconservadora e antirrevolucionária; e uma segunda geração de românticos britânicos, como os poetas Lord Byron, Percy Shelley, John Keats cujos ideais da Revolução foram exaltados e o revolucionário romântico, cujo precursor imediato era um membro de sociedades secretas vestido em uniformes hussardos “saindo de óperas, *soirées* e compromissos com duquesas ou

de reuniões ritualistas maçônicas para dar um golpe militar ou se colocar à frente de uma nação revoltosa” (Ibidem).

O casamento dos ideais do romantismo e essa nova perspectiva em relação à Revolução Francesa, entre 1830 e 1848, teve como subproduto uma arte socialmente comprometida, em que artistas, por pouco “ideológicos” que fossem assumiram como missão dispor de sua arte em favor de causas públicas. Entre os músicos destacam-se Chopin e Verdi, como símbolos nacionais da Polônia e Itália, respectivamente; na literatura, os poetas Adam Mickiewicz, Sandor Petöfi e Manzoni, da Polônia, Hungria e Itália, respectivamente; nas artes plásticas, o francês Honoré Daumier, pintor, chargista e caricaturista político; na Alemanha, Heinrich Heine, amigo íntimo de Marx e apologista de extrema esquerda, só para citar alguns exemplos (Ibidem).

Este período foi prolífico no desenvolvimento de teorias estéticas em que a arte e a política estavam intimamente relacionadas. Os discípulos do socialista utópico Saint-Simon, juntamente com a *intelligentsia* russa revolucionária desenvolveram ideias que posteriormente deram origem ao “realismo socialista”, ao passo que a arte como um fim em si mesma só renasceu com Baudelaire e Flaubert, embora em lugares como na Rússia as artes permanecessem politicamente engajadas, principalmente após a Revolução Russa, no século XX, que tornou este país uma verdadeira oficina de experiências estético-ideológicas (HOBSBAWN, 2011, p. 424; NAPOLITANO, 2011).

Neste período a Europa experimentou uma efervescência de algumas manifestações em que se imortalizaram nomes como os de Ludwig van Beethoven, Frédéric François Chopin, Franz Schubert, Giuseppe Verdi, Gioacchino Rossini, Richard Wagner, Mikhail Glinka, na música, Charles Dickens, Jane Austen, Alexander Pushkin, Feodor Dostoievski, Ivan Turgueniev, Henri-Marie Beyle, o Stendhal, Honoré de Balzac, irmãs Brontë, na literatura, em especial no gênero romance. De uma forma extraordinariamente nova estes gêneros floresceram com bastante força na Rússia, Hungria, Polônia, com a ressurreição de épicos, canções folclóricas, contos de fadas. As artes plásticas, por sua vez, não brilharam tanto nessa época, salvo exceções como Goya y Lucientes, na Espanha, William Turner, John Constable, na Grã-Bretanha, Eugène Delacroix, na França (HOBSBAWN, 2011).

Tal ascensão das artes pode ser atribuída a fatores políticos como a consequente ascensão da burguesia, por ocasião das Revoluções Francesa e Industrial, sendo que a primeira seria uma fonte de inspiração ao artista por seu exemplo, ao passo que, a segunda, ao inspirar horror. Wolfgang Mozart, por exemplo, compôs sua ópera “A Flauta Mágica” (1790), como

propaganda da alta política maçônica; Chopin exaltava o espírito nacional por meio de suas *polonaises*, ao ver-se privado de participar da Revolução Polonesa contra a opressão russa infligida pelo Czar Nicolau II (GAIDARDI e NOSELLA, 2013); Com seus romances, em especial, seu célebre “Conto de Natal” Charles Dickens protestava contra as disparidades do mundo capitalista pós-Revolução Industrial; Dostoievski foi condenado à morte por envolvimento em grupos subversivos, só para mencionar alguns dos muitos exemplos que a história nos oferece deste contexto, em que os artistas estavam realmente comprometidos com causas políticas e tanto a forma quanto o conteúdo da arte viam-se transformados (HOBSBAWN, 2011).

A literatura e as canções folclóricas floresceram, ao passo que outras manifestações artísticas mais dependentes do mecenato como arquitetura, escultura e, em alguma medida, a pintura tiveram pouco relevo devido ao fraco elo com o contexto político. A música instrumental seguia esta senda, salvo em países como França e Inglaterra que contavam com uma classe burguesa bastante fortalecida, e outros países como as Américas onde abundavam os concertos públicos. A música operística, em especial, nesse período como nunca antes ou depois, tornou-se um instrumento de protesto e arma contra o *status quo*. Tal fenômeno foi mais evidente em países nos quais havia uma consciência nacional em ascensão ou movimentos de libertação ou independência em curso e onde a cultura folclórica e a língua vernácula começaram a ser valorizadas em detrimento da cultura cosmopolita eivada de estrangeirismos que se cultivava até então entre as classes mais abastadas, a exemplo de Alemanha, Rússia, Polônia, Hungria, países escandinavos (HOBSBAWN, 2011).

3.2.2 Ópera e Formação dos Estados Nacionais

Uma nação, além dos costumes, danças e músicas folclóricas, e outras insígnias como sua bandeira e seu brasão, tem os hinos nacionais que são executados em ocasiões solenes de caráter político, religioso. No nível internacional, povos e diversas culturas reúnem-se em eventos de caráter esportivo, neste caso Olimpíadas e Copas do Mundo, os seus hinos nacionais são executados pelos participantes de tais torneios a representar seus respectivos países. O Hino Nacional, aliás, deve ser escrito em letras maiúsculas e constitui um dos maiores símbolos de um Estado-nacional (GONÇALVES, 2013)

Partindo-se da análise de Anderson (1993, p. 189-190) já resumida em outro tópico, do potencial da língua de gerar comunidades imaginadas plasmando solidariedades particulares, é possível apresentar os hinos-nacionais – e, por extensão, alguns tipos de música e a literatura como Anderson (1993) bem pontuou – como propulsores de caráter nacionalista a Estados-nação, tendo em vista, não somente os arranjos e o tom marcial da música, mas também a presença da língua impressa. Um exemplo emblemático foi a *Chant de guerre pour l'armée du Rhin* (Canção de Guerra do Exército do Reno), de 1792, composta por Claude Rouget de Lisle, oficial do Exército Francês e republicano, cuja letra: *Aux armes, citoyens, formez vos bataillons, Marchons, marchons! Qu'un sang impur/ Abreuve nos sillons!* Propalou-se como um hino revolucionário, entoado por toda a Paris pelos soldados federados de Marselha. Sua execução chegou a ser proibida por Napoleão Bonaparte, Luís XVIII e Luís Napoleão. Mais tarde esta música que hoje se denomina como Marselhesa, foi adotada como Hino Nacional da França e em 1880 parte de sua melodia integrou a abertura sinfônica composta por Piotr Illich Tchaikovsky (1840-1893) – A Abertura 1812 – composta com a finalidade de comemorar a vitória da Rússia sobre o Exército de Napoleão Bonaparte (GONÇALVES, 2013, p. 22; GOES, 2011, p.9). O próprio período Romântico mostrou-se *sui generis* na proliferação de obras de natureza nacionalista tanto na literatura quanto na música, conforme já discutido no tópico anterior. O destaque cabe à música operística, cujos principais nomes são o alemão Richard Wagner e, em especial o italiano Giuseppe Verdi, ambos, aliás, nascidos em 1813 e contemporâneos de movimentos de unificação em seus respectivos países. Wagner reproduziu em sua obra o produto de anos de estudo da mitologia germânica pagã, no espírito do Romantismo. Verdi, por sua vez, cuja obra ganha relevo para fins da análise empreendida no presente trabalho, pode ser considerado um dos artistas mais engajados no *Risorgimento*, movimento de unificação italiana.

3.2.3

Giuseppe Verdi: Engajamento e *Risorgimento*

Em pleno Romantismo, os territórios que posteriormente formariam a nação italiana constituíam vários territórios independentes sob domínio do Império dos Habsburgo dos quais se destacavam política e economicamente a Sardenha, Nápoles, Sicília e as repúblicas de Gênova e Veneza. Embora a invasão napoleônica tenha promovido uma tentativa de implementar reformas liberalizantes no sentido de substituir a estrutura política semifeudal lá vigente, a retomada do território a partir do Tratado de Viena, frustrou o progresso das políticas,

salvo Sardenha e Piemonte, que conseguiram manter alguns traços das reformas napoleônicas (RICON, 2013). Considerando que os “assuntos italianos não existem” o Príncipe austríaco de Metternich, simplesmente negligenciou o potencial das artes, mesmo sendo alertado pelo general Heinrich, conde de Bellegarde que chegou a declarar estarem “os homens de espírito e letras... tentando escrever com um propósito comum, que sob uma forma acadêmica oculta o objetivo político de tornar a Itália seu próprio senhor, uma ideia perturbadora mesmo como utopia” (KIMBEL, 1981, p. 61 apud BLANNING, 2008, p. 281).

Foi nesse contexto que em 1813 nasceu, de Carlo Giuseppe Verdi e Luigia Uttini, Giuseppe Fortunino Francesco Verdi, na comuna de Busetto, na aldeia situada no ducado de Parma, ao norte da Itália, à época, sob jugo napoleônico. Há especulações de que num dos conflitos entre russos e franceses nesta localidade, mulheres eram chacinadas e, mesmo buscando refúgio dentro de igrejas, eram assassinadas entre súplicas e orações, sendo que a mãe de Verdi acabou sendo bem-aventurada salvando-se num campanário (GONÇALVES, 2013; RICON, 2013).

Na efervescência das ideias revolucionárias e nacionalistas, Verdi crescia tendo seus primeiros contatos com a música a partir de uma espineta, presente de seu pai, e instrumento semelhante ao cravo e antecessor do piano. Apesar das condições não satisfatórias do instrumento, Verdi dele fez muito bom proveito, pois o conhecimento do teclado, aliado a aulas ministradas por um organista de igreja, habilitou-o a se tornar um exímio instrumentista a ponto de ser chamado por algumas Igrejas, como contratado ou na condição de convidado, para o cargo de organista. Esta ocupação permitiu a Verdi contribuir para o sustento da família, bem como vislumbrar a possibilidade de fazer da música uma fonte de sustento, tanto que conseguiu de seu primeiro patrono, um merceeiro, recursos para estudar no Conservatório de Milão, não sendo, todavia, aprovado em virtude de sua técnica ao piano (RICON, 2013; BURROWS, 2006).

Na década de 1830 as questões políticas fervilhavam nas províncias italianas, sendo que revoltas eram muito comuns, principalmente na região de Parma, onde nasceu Verdi. Algumas províncias lutavam por mais liberalismo, outras reivindicavam libertação do poder papal e, outras, ainda, ansiavam por ideias nacionalistas. Tais revoltas, todavia, foram rapidamente sufocadas pelo Império Austro-Húngaro. Envolvido neste ambiente é que o jovem Verdi inicia sua produção operística, inaugurando, em 1839, sua “*Oberto, Conte de San Bonifacio*”, no *La Scala* de Milão. Compôs nesta fase outras óperas de menor relevo, mas que, embora não

revestidas de caráter nacionalista como obras ulteriores, constituíam um prelúdio da próxima fase do compositor (RICON, 2013; BURROWS, 2006).

Verdi chegou a se casar com a filha do seu patrono, Margherita Barezzi, com quem teve dois filhos, Virginia e Icilio. A perda dos filhos e da mulher num intervalo de dois anos deixara o compositor arrasado e a ponto de abandonar a composição quando foi contratado para compor *Nabucco*, cujo tema era a independência nacional do povo hebreu do jugo babilônico do Imperador Nabucodonosor e cujo famoso “Coro dos Escravos Hebreus” ou “*Va pensiero*” tornou-se, juntamente com outros coros de óperas compostas por Verdi, *I Lombardi* (1843) e *Ernani* (1844), símbolos do *Risorgimento* (RICON, 2013, p. 74; SILVA, 2011, p. 248). A ópera italiana, a essa época era tão popular quanto o futebol e a televisão o são nos dias de hoje. A capilaridade social deste tipo de música era tal que suas melodias eram tocadas em realejos, parques, pianos em casas, órgãos nas igrejas, inclusive em casamentos: conta-se que em certa ocasião, no momento da elevação da hóstia, executou-se uma ária da ópera “O Barbeiro de Sevilla”, de Rossini (ROSSELLI, 1989, p. 61, 70, 115 apud BLANNING, 2008, p. 281).

A ópera *Nabucco*, aliás, alcançou um sucesso tal que, anos após a estreia, foi executada mais de cinquenta vezes em várias casas teatrais do território italiano. Seu tema é o amor à pátria, amor este, pelo qual, se necessário for, deve-se morrer (RICON, 2013, p. 97-98). Alguns *scholars* da música são acordes em afirmar que houve pedidos de *bis* para o coro, com o qual aliás, a audiência italiana teria se identificado. Outros estudiosos, revisionistas, consideram tal afirmativa exagerada, beirando o clichê (MARTIN, 2005; GOSSET, 1990, 2018).

Ao analisar a obra operística de Verdi, Peter Stamatov (2002) lança mão de um conceito social denominado “ativismo interpretativo” (tradução da autora), ferramenta utilizada para análises de audiências sendo estas concebidas, não como um conjunto de indivíduos, mas ao estilo de uma rede malha solta em cuja qual a habilidade de construir e impor significados políticos a respeito de objetos culturais não é uniformemente distribuída, sendo que as manifestações artísticas são interpretadas como representações simbólicas de diferentes idiomas políticos, sendo que as audiências respondem favorável ou não-favoravelmente. No primeiro caso as audiências expressam uma reação positiva à ópera no caso de estarem suficientemente convencidas de que o significado emanado a partir da obra pode alinhar-se ao idioma político por elas professado, que, na situação em tela, seria o nacionalismo italiano. Se, por outro lado, há uma reação oposta, decepcionante, o significado da execução representará justamente o *status quo*, ou seja, a predominância do Império Austro-Húngaro (STAMATOV, 2002).

Giuseppe Verdi, portanto, vem sendo considerado uma figura importante na liderança do movimento que ficou conhecido como *Risorgimento*, na Itália, marcando o seu processo de unificação. Musicólogos e historiadores há quem interpretem a obra de Verdi como portadora de uma função inerentemente política, outros, os revisionistas, todavia, apoiados em documentos recentes a respeito da história social advogam ser tal proximidade um mero clichê. Stamatov, todavia, defende, diante da perspectiva em apreço, serem os significados políticos melhor compreendidos como fruto de uma interação entre usuários e objetos culturais. O significado torna-se melhor compreendido enquanto algo que surge a partir do processo de uso dos objetos culturais no contexto em que se situam os consumidores e não configura uma propriedade inerente dos objetos culturais. Ou seja, consiste num processo, e um processo social e interacional entre os membros de uma audiência (Ibidem).

Na década de 1840, segundo Stamatov, o uso político das óperas de Verdi como um feito interacional sugere que a mobilização bem-sucedida de objetos culturais no propósito de expressão política da coletividade depende do ativismo interpretativo de uma minoria de usuários. Esta seria a ferramenta viabiliza a consideração das várias formas nas quais as performances das óperas de Verdi vêm sendo utilizadas na justificação de uma suposta articulação com os eventos políticos do *Risorgimento*. Suposto porquê: i) trechos de ópera são utilizados como mera manifestação de um idioma político diferente, de uma aprovação simbólica não necessariamente relacionado a um sentimento nacionalista italiano; e ii) na concepção de afirmações políticas expressivas as atuações tanto se prestam como objetos de afiliação patriótica quanto como objeto a ser evitado quando a audiência a uma ópera for considerada não patriótica (Ibidem).

Além disso, em seu trabalho de criar e impor uma interpretação política, ativistas interpretativos foram capazes de tirar proveito de recursos adicionais, como a imposição normativa do comportamento e a propriedade formal das performances da ópera. Diante disso, Stamatov sustenta que tais ativistas adotam uma posição segundo a qual os integrantes das audiências constituem importante objeto de estudo de como o significado político de uma obra de arte como a ópera é construído numa rede social de usuários, mesmo porque o palco vem a constituir um importante meio de amplificar e disseminar ideias políticas (Ibidem).

Ernani foi uma ópera estreada em 1846, baseada no livro homônimo de Victor Hugo, trata de uma história de amor entre Ernani e Elvira, e no terceiro ato há uma cena em que o Imperador do Santo Império Romano concede perdão aos seus conspiradores. Tal cena calha muito bem com a ascensão do Papa Pio IX, no mesmo ano de estreia da obra. Sua eleição foi

amplamente celebrada e muitos poetas e músicos produziram trabalhos para tais cerimônias (Ibidem).

Analisando a ópera *Macbeth*, baseada em obra homônima de Shakespeare, estreada em 1847, cujo tema é o poder opressivo de Macbeth sobre a Escócia, há uma cena em que os tenores que interpretam Macduff e Malcolm juntam-se ao coro “Exilados Escoceses”, no *allegro* “*La Patria Tradita*”, no quarto ato. Na passagem da ópera por Veneza, em pleno clima pré-revolucionário, a audiência pediu um *bis* deste trecho, fato que veio a criar um clima de animosidade nas autoridades com direito a ingerência da polícia (Ibidem).

Percebe-se, portanto, que a análise de algumas obras do compositor torna evidente seu engajamento político, tanto que a importância do compositor foi tal a ponto de seu nome serolidado com o de Vittorio Emanuele II – príncipe filho de Carlos Alberto da Sardenha que abdicou do trono após a retomada austro-húngara - soberano a reorganizar as tropas, mantendo as características liberais instauradas por seu pai tornando a região da Sardenha-Piemonte um centro dos anseios nacionalistas.

Pontua Rincón (2013, p. 75-77) que em 1859, em toda Itália era audível um eco de “Viva V.E.R.D.I.”, um acrônimo para “*Viva Vittorio Emanuele Re d’Itália*”, e uma aclamação para que o compositor assumisse uma cadeira na Assembleia da Província Parmense. Em 1861, após a unificação da Itália, Verdi chegou a ser eleito membro da Câmara dos Deputados e nomeado senador, em 1874, pelo próprio Vittorio, lá permanecendo por pouco tempo, somente como gratidão ao soberano, vindo a dedicar-se, ao final de sua vida, a uma Casa de Repouso para antigos músicos por ele criada e na qual falecera em 1901.

Em consonância com o que se discorreu, principalmente com o estudo de Benedict Anderson, a palavra escrita [também na forma de um libreto de ópera] e, por extensão, falada ou cantada, o é no interior de uma comunidade imaginada, a comunidade do palco em que estão inseridos os consumidores daquele dado produto, a ópera, conferindo significados políticos bastante importantes para fins de mobilização à medida que, não somente um palco, mas outros palcos, vão exibindo o mesmo teor, o que torna a ópera um elemento de engajamento político, como foi, em especial, a ópera de Giuseppe Verdi na eclosão do movimento de Unificação da Itália.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O texto realizou um resumo da literatura disponível sobre a relação entre arte e política fazendo breves comentários sobre textos da Antiguidade Clássica, Platão e Aristóteles, passando por Leon Tolstói, tomando-se, subsequentemente, a safra de autores marxistas do interregno entre fins do século XIX e meados do século XX, a partir da qual manifestam-se os autores que se classificam enquanto arte militante, como Sartre e Gramsci; e arte engajada, como Lukács, Brecht, Adorno e Benjamin.

Na sequência apresentou-se a perspectiva de Benedict Anderson, também marxista, na associação entre língua, Reforma Protestante e capitalismo impresso, no advento de Estados-nacionais, partindo-se daí, para o movimento Romântico e seu engajamento político por meio, da literatura e da música operística, dedicando-se especial análise, a algumas óperas de Giuseppe Verdi, compositor tradicionalmente associado ao movimento de Unificação da Itália, ou *Risorgimento*. Tal análise foi realizada com base em trabalho específico do Professor da Universidade da Califórnia, Peter Stamatov, mediante instrumental denominado como “ativismo interpretativo” que preconiza serem os significados políticos concebidos a partir de objetos culturais em franca interação com seus consumidores em dado contexto, ou seja, numa audiência, em especial, num palco onde tais ideias são mais favoravelmente disseminadas no âmbito de uma rede social de usuários.

Em consonância com o que se discorreu, principalmente com o estudo de Benedict Anderson, a palavra escrita [também na forma de um libreto de ópera] e, por extensão, falada ou cantada, o é no interior de uma comunidade imaginada, a comunidade do palco em que estão inseridos os consumidores daquele dado produto, a ópera, conferindo significados políticos bastante importantes para fins de mobilização à medida que, não somente um palco, mas outros palcos, vão exibindo o mesmo teor, o que torna a ópera um elemento de engajamento político, em especial, a ópera de Giuseppe Verdi na eclosão do movimento de Unificação da Itália. Este, aliás, é um dos exemplos históricos, pois no Brasil tem-se a obra de Carlos Gomes atrelada ao contexto da independência do país, objeto de estudos ulteriores, bem como, outros exemplos a serem pesquisados.

Ademais, embora o exemplo escolhido tenha associado música e formação de Estados Nacionais, percebeu-se no curso do texto a miríade de relações entre arte e política, à exemplo

da arte militante, a arte engajada [numa missão], aquela que contesta o *status quo*, ou aquela que o ratifica. E, mais contemporaneamente, considerando-se que a arte da palavra falada, escrita, cantada, aquela que explora as imagens, apresenta uma missão por parte do artista, a exemplo do artista, como os movimentos de intervenção de Abril, já mencionados, do próprio Tropicalismo no Brasil, embora não mencionado, mas contemporâneo do contexto português.

Mais recentemente é possível verificar um fortalecimento do segmento *gospel*, que, embora atrelado ao capitalismo da indústria cultural, é um movimento cuja motivação precípua é a de divulgar os valores cristãos, ou seja, uma motivação missionária, tal qual aquela da qual deriva o próprio termo “intelectual”, de *clerc*, e que pressupõe algo sagrado, de caráter sacerdotal, relacionado à própria religiosidade que se propõe explicar a verdade das coisas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMS, M. H. **The Mirror and the lamp: Romantic theory and the critical tradition**. Oxford, 1953.

ADORNO, Theodor. **Filosofia da nova música**. Tradução de Magda França. São Paulo, SP – Perspectiva, 2011.

ADORNO, Theodor. **Philosophie de la nouvelle musique**. Paris, Gallimard, 1962.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas: Reflexiones sobre el Origen y la Difusión del Nacionalismo**. Tradução de Eduardo L. Suárez, México – Fondo de Cultura Económica, 1993.

ANDERSON, Perry. **Passagens da Antiguidade ao Feudalismo**. Tradução de Beatriz Sidou, São Paulo, SP – Brasiliense, 1994.

ANDRADE, Homero Freitas de. O realismo socialista e suas (in) definições. In: **Literatura e sociedade**, São Paulo, DTLLC, FFLCH – USP, nº 13, 2010.

APITZSCH, Ursula. La categoria della 'subalternità' di Gramsci nel mondo di oggi. **Relazione nel Circolo dei Lettori di Torino**, Torino, 1-15, março, 2012. Disponível online em: http://www.gramscitorino.it/images/premio_sormani_2011/La_categoria_della_subalternit_Apitzsch.pdf. Acesso em: 03/ 08/2019.

ARISTÓTELES. **Política**, versão online sem editor e tradutor, e não paginado, disponível no site: http://www.dhnet.org.br/direitos/anthist/marcos/hdh_aristoteles_a_politica.pdf

AUERBACH, Erich. **Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature**, tradução de Willard Trask Doubleday Anchor, Garden City, New York, 1957.

BLANNING, Tim. **O Triunfo da Música: A Ascensão dos Compositores, dos Músicos e de sua Arte**. Tradução: Ivo Korytowski – Companhia das Letras, 2008.

BREDIN, Jean Denis. **The Affair: The Case of Alfred Dreyfus**. Tradução de Jeffrey Mehlman, Nova Iorque, NI – George Braziller, Inc., 2014.

BURROWS, John (ed.). **Guia de Música Clássica**. Tradução de André Telles. Jorge Zahar Editores. Rio de Janeiro, RJ, 2006.

CANCLINI, N. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CORTE-REAL, Maria José. Sons de Abril: estilos musicais e movimentos de intervenção político-cultural na Revolução de 1974. **Revista Portuguesa de Musicologia**. Lisboa, 6, 141-171, 1996.

DENIS, Benoît. **Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre**. Traduzido por Luiz Dagoberto de Aguirra Roncari. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

DUAYER, Juarez. Lukács e a atualidade da defesa do realismo na estética marxista. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX ENGELS, V. 2007. CAMPINAS. **Anais**: Disponível em:
https://www.unicamp.br/cemarx/anais_v_coloquio_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt6/sessao1/Juarez_Duayer.pdf. Acesso em 22/10/2019.

ESCOSTEGUY, Ana. **Cartografias dos estudos culturais: uma visão latino-americana**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “Lukács e a Crítica da cultura”. In: Antunes, Ricardo e Leão Rêgo, Walquíria (org.). **Lukács, um Galileu no Século XX**; São Paulo: Boitempo, 1996.

GAIDARGI, A. M. M.; NOSELLA, P. Gramsci e a participação política pela arte musical. **Dialogia**, São Paulo, n. 18, 167-180, jul-dez, 2013.

GOES, Priscilla da S. A Utilização da música nas aulas de história com os alunos do 8 ano. V Colóquio Internacional “Educação e Contemporaneidade”, São Cristóvão, SE, 2011.
https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/45894564/A_utilizacao_da_musica_erudita_com_os_alunos_do_8_ano.pdf?response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DA_UTILIZACAO_DA_MUSICA_NAS_AULAS_DE_HIST.pdf&X-Amz-Algorithm=AWS4-HMAC-SHA256&X-Amz-Credential=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A%2F20191026%2Fus-east-1%2Fs3%2Faws4_request&X-Amz-Date=20191026T145907Z&X-Amz-Expires=3600&X-Amz-SignedHeaders=host&X-Amz-

Signature=be96aef033b16b7b9e0d217a58ce834ad8e04617809c67dde3b13046d4011084
Acesso em: 26/ 10/2019.

GONÇALVES, Jean P. A. Música e Geografia. **Boletem Paulista de Geografia**, São Paulo, N. 93, p. 09-30, 2013. Disponível em: <http://www.agb.org.br/publicacoes/index.php/boletim-paulista/article/viewFile/328/311>. Acesso em: 30/07/2018.

GOSSET, P. Becoming a Citizen: The Chorus in "Risorgimento" Opera. **Cambridge Opera Journal**, Vol. 2, No. 1, pp. 41-64, 1990.

_____. Giuseppe Verdi and the Italian *Risorgimento*. **Studia Musicologica**, 52/ 1-4, pp. 241-257, 2011.

ISRAEL. Ministry of Foreign Affairs. **Herzl and Zionism**: MFA, 2004. Disponível online em: <https://mfa.gov.il/MFA/AboutIsrael/History/Zionism/Pages/Herzl%20and%20Zionism.aspx>

KIMBEL, David. **Verdi in the age of Italian Romanticism**. Cambridge, 1981.

LOPES, Sônia M. C. N. Nacionalismo musical: arte e política na Era Vargas (1930-1945). **Diálogos**. Mestrado em História UERJ/ IFHC, Ano II, N. 2, 119-131, 1998.

LUNN, Eugene. **Modernismo y Marxismo**. México: Fondo de Cultura Economica, 1986.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. **Um capítulo da história da modernidade estética: Debate sobre o expressionismo**. São Paulo: UNESP, 1998.

MARTIN, G. Verdi, Politics, and “Va, Pensiero” – The Scholars Squabble. **The Opera Quarterly**, Vol. 21, N. 1, pp. 109-132, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. **Revista Temáticas**, Pós-Graduação em Sociologia, UNICAMP, Campinas, 25-56, 2011.

MONIZ, Edmundo. **Bertolt Brecht – Uma Breve Biografia (1898-1956)**. Disponível em: <http://www.culturabrasil.org/brecht.htm>. Acesso em 22/10/2019.

OZ, Amos. Amós Oz. [Entrevista simultânea]. **Tiro de Letra**, s.d. Disponível online em: <http://www.tirodeletra.com.br/biografia/AmosOz.htm>

RAMOS, Alcides F. Bertold Brecht e o Cinema Alemão dos Anos 1920. **Revista de História e Estudos Culturais**. Vol. 3 Ano III nº 3 ISSN: 1807-6971, Julho/ Agosto/ Setembro de 2006 Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF8/ARTIGO7-Alcides.Freire.Ramos.pdf>. Acesso em 22/10/2019.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: Estética e Política**. Tradução de Monica Costa Netto. São Paulo, SP – EXO Experimental org., Editora 34, 2 Edição, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. A Estética como Política. **Devires**, Belo Horizonte, V. 7, n. 2, p. 14-36, jul/ dez 2010.

RICON, Leandro C. C. **Melodias Paralelas: uma análise comparativa da percepção nacionalista em óperas de Richard Wagner e Giuseppe Verdi na primeira metade do século XIX**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História Comparada, Instituto de História da UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, p. 158, 2013.

RODRIGUES, Helenice. O intelectual no “campo” cultural francês. **Varia História**, Belo Horizonte, vol. 21, nº 34: p.395-413, julho 2005.

ROSSELLI, John. ‘From princely service to the open Market: Singers of Italian opera and their patrons 1600-1850’. **Cambridge Opera Journal** 1, 1, 1989.

SARTRE, Jean Paul. **O que é literatura**. Traduzido por Carlos Felipe Moisés. 3. Ed. São Paulo: Editora Ática, 1993

STAMATOV, P. Interpretive Activism and the Political Uses of Verdi’s Operas in the 1840s. **American Sociological Review**, Vol. 67, 345-366, June/2002.

VILLA-LOBOS, Heitor. **A Música Nacionalista no Governo Vargas**, Rio de Janeiro – RJ, Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), s.d.

VILLELA-PETIT, M. P. Platão e a Poesia na República. **Kriterion**, Belo Horizonte, nº 107, p.51-71, Jun/2003. Acesso em 20/10/2019.

DECLARAÇÃO DE AUTORIA E RESPONSABILIDADE PELO TRABALHO

"Declaro para os devidos fins que este texto por mim apresentado como monografia, visando a obtenção do Diploma de Especialista em Sociologia Política pela Universidade Federal do Paraná, atende às seguintes condições: é de minha exclusiva autoria; na produção do referido texto não houve o uso indevido, antiético ou ilegal de trabalhos de outros autores, nem de práticas que possam ser consideradas como plágio; que a responsabilidade pela eventual ocorrência de práticas ilegais e antiéticas é exclusivamente minha; que não houve o auxílio de outras pessoas, remuneradas ou não, exceto, eventualmente, no que diz respeito à normalização ou revisão ortográfica do texto. Por fim, declaro estar ciente de que a eventual comprovação de tais práticas implicará em expulsão imediata deste curso, o que não me exime de outras penalidades previstas em lei".



GEISA MARIANO GONÇALVES